

Vlasta Delimar - petnaest godina nakon

LJILJANA KOLEŠNIK

Već petnaest godina Vlasta Delimar (r. 1956.) predstavlja jednu od najkontroverznijih pojava na našoj likovnoj sceni. Njezin eksplicitno feministički umjetnički diskurs mnogo je lakše uklopiti u opću sliku europske umjetnosti ovog razdoblja, no u cjelovitu sliku domaćih zbivanja. Naime, tijekom razdoblja o kojem je riječ, pojam *feministička umjetnost* prešao je na međunarodnoj likovnoj sceni put od "fenomena" kojem se nije proricao dugi vijek do bitnog, možda i najvitalnijeg elementa tekuće likovne proizvodnje. Uz nedvojbeno važnu ulogu tržišta umjetnina, praćenu polaganom promjenom izlagačke politike, promjena u percepciji i prihvaćanju feminističke umjetnosti odigrala se ponajprije zahvaljujući činjenici da je samu umjetničku produkciju od početka pratio i razvoj neophodne promotivne, kritičarsko-teorijske infrastrukture. Feministička likovna kritika i feministička povijest umjetnosti danas su opće prihvaćeni termini koji označavaju jasno profilirane, koherentne, iako od tradicionalnih disciplina pomaknute, načine pristupa materijalu likovnih umjetnosti, koje niti jedan ozbiljni povjesničar umjetnosti neće više dovesti u pitanje.

Tijekom "formativnog razdoblja" feminističke umjetnosti, 70-ih i 80-ih godina, situacija je kod nas bila drukčija. Političko-ideološka pitanja koja su bila nedvojbeni *spiritus movens* feminističkog pokreta, te nužno našla svoj odraz i u umjetničkoj produkciji, kod nas su izostala. U Hrvatskoj, kao i u ostalim zemljama real-socijalizma ustavno zagarantirana jednakost spolova sukobljena s tradicionalnim patrijarhalnim vrijednostima amalgamirala je u neku vrst prividno liberalnog odnosa među spolovima. S druge strane, mit o specifičnosti političko-ideološke situacije koji je obilježavao ove prostore, generirao je famu o specifičnosti svih socio-kulturnih pitanja koja se u njima javljaju, uključivši i žensko. Specifičnost problema nalaže, međutim, ne samo autentičnost rješenja, nego i samog načina/oblika njegova postavljanja. Pa iako su teme i problemi europske ženske umjetnosti u tom trenutku gotovo potpuno identični našima, neposredna posljedica ove perfidne manipulacije rezultirala je osjećajem da se o njima, ipak ne može govoriti na isti način. Pored toga, sam pokušaj govorenja neminovno je ukazivao na potrebu pronalaženja novog, drukčijeg jezika koji bi bio

u stanju adekvatnije izraziti specifičnost problema o kojem se želi govoriti. "Žensko pismo" likovne umjetnosti, čitav repertoar novih znakova i novih načina očitavanja postojećih, ukazali su se kao vrlo kompleksan podhvat u koji se upustio vrlo mali broj umjetnica. Čak i danas, kada je feministička umjetnost jedan od najaktualnijih trendova, gotovo zanemariv broj njih eksplicite će definirati svoju poziciju kao feminističku.

"Slučaj" Vlaste Delimar tim je zanimljiviji. Nakon petnaest godina, tijekom kojih ju je likovna kritika često obilježavala kao potpunog, no pretencioznog amatera, kao narcisoidnu egzbicionistkinju, umjetnicu sumnjivih tehničkih umijeća opsesivno zaokupljenu vlastitom biologijom, teško je ipak poreći činjenicu da se radi, ako ništa drugo, o tematski i morfološki vrlo koherentnom opusu koji je po mnogo čemu jedinstven u našoj suvremenoj umjetnosti. Čini se čak da ga je puno lakše smjestiti u internacionalni, nego nacionalni kontekst. U internacionalnom kontekstu našli bismo ga "rame uz rame" s radovima umjetnica poput Judy Chikago, Marthe Willson, Hannah Wilke, Ane Mendieta, Ketty La Rocca ili Carol Schneemann. Kao i one, Vlasta Delimar se više intuitivno nego racionalno bavi problemima socijalne konstrukcije ženskog identiteta - kolektivnog, posredovanog kulturom, tradicijom, odgojem i amalgamiranog u stereotipnim predodžbama raznovrsnih ženskih životnih uloga, odnosno osobnog - kreativnog koji je, u slučaju Delimarove, neodvojiv od osnovnih pitanja egzistencije. Na njegovo osvještavanje sračunati su, i njemu podvrgnuti, svi bitni elementi rada - od odluke za medij, preko odabira protagonista i odluke o njegovom/njezinom ponašanju/izlaganju i kroz umjetničko djelo. Cjelokupni opus Vlaste Delimar može se shvatiti kao svojevrsna autobiografija proživljena u prvom redu kroz tijelo i njegove impulse. Zamjetna je pritom svojevrsna tematska cikličnost - od ispitivanja odnosa prema Drugome, ispitivanja komunikacijskih mehanizama koji joj pri tom stoje na raspolaganju, odustajanja i poniranja u sebe, te ponovnog (ako je suditi prema nedavnoj izložbi u Domu umjetnika Hrvatske) pokušaja pronalaženja sebe u Drugome, osvještavanja i prihvaćanja činjenice vlastite (i tuđe) androgynosti. Put koji tako prelazi vrlo je složen - od iskustva tijela-klopke, preko tijela-omotnice koja pohranjuje najrazličitije zalihe

emocionalnih i senzualnih iskustava, do tijela-izvorišta koje obećava mogućnost širenja sebe *na* i kroz Drugog. Kako je istovremeno i polje rada i njegov osnovni materijal, tijelo pritom biva korišteno na različite načine - neposredno (performance), neposredno/neizravno (fotografija), posredno (emanacijom u ambijent) - dovodeno u ulogu medija kroz koji se propuštaju najrazličitiji signali iz njegove okoline, ili postajući i samo njihov izvor (krajem osamdesetih).

Vrlo bitnu ulogu u cjelovitoj formulaciji njezinog umjetničkog diskursa odigrao je i odabir fotografije kao osnovnog medija. Bilo da se radi o ranim fotokolažima, kasnijim instalacijama ili sadašnjim ambijentima, Delimarova naglašava i obilato koristi dva od njegovih bitnih svojstava: izravnost/dokumentarnost (ja/moje lice/moje tijelo - kao činjenica, ono što jest prije deset godina, sad i za deset godina), te njegovu istost/ponovljivost (reproduciranje istog snimka u bezbroj primjeraka - stvaranje uvijek iste, sebi identične podloge za akciju).

Lice/tijelo kao dokument trpi intervencije - bojanje, presijecanje, kolažiranje, ljepljenje ogledala, čipki, tila, zlatnih folija, plastičnog cvijeća, vrpce - svojevrsni camp make-up. Često groteskne posljedice, rezultat su jednako grotesknog, kulturološki uvjetovanog zahtjeva/očekivanja da se s tijelom nešto učini. Kako je u usporedbi sa "ženom u ulozi" (uvijek jasno određena/omeđena) realno tijelo uvijek defektno, necjelovito, treba

ga nadograditi, transformirati, podvrći radikalnom postupku prilagođavanja. Maskirano, transformirano, ono je uvijek tu zbog Drugog, uvijek jasno određeno "anatomijom kao sudbinom"¹. Njegova frontalnost i "otvorenost", izloženost, naglašeni narcizam, "vulgarnost" kao posljedica odbijanja uzma u tajnovito i skriveno, dokida i samu mogućnost žudnje Drugoga kome se njegova vlastita želja baca u lice. Onaj koji gleda i prema čijim pretpostavljenim tajnim željama je obavljen spektakl prerusavanja postaje tako sebe-gledan, a odnos promatrača i promatranog uznemirujući i naglašeno nestabilan. Time što je sve razotkriveno, ponuđeno, poništava se ovisnosti promatranog o sudu promatrača, gubi njegova anonimnost i slabi moć objektivizacije promatranog, a ono zauzvrat, i na prvi pogled paradoksalno, zadobiva ponovno svoj subjektivitet.

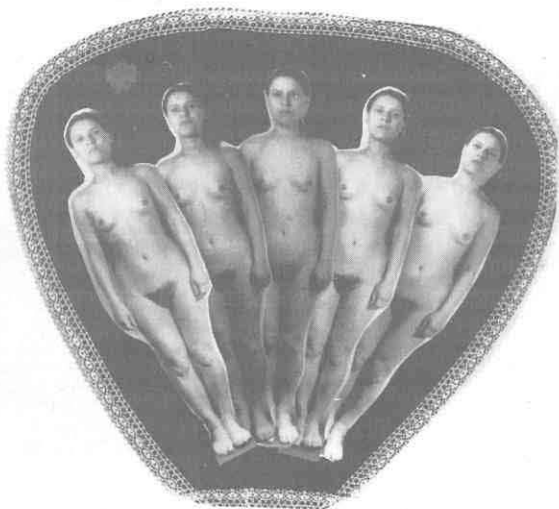
Izravnim pogledom, najčešće bezizraznim licem poput groteskne Domine, suprotno odgoju koji sankcionira i usmjerava ženski body language k zatvorenosti, "priljubljenosti", "ne zauzimanju prostora"². Vlastina gesta je široka, sebe-svjesna, usmjerena na "osvajanje prostora", podjednako upućena muškom i ženskom promatraču. Potonjem može biti jednako uznemirujuća jer na drastičan način i bespoštednom izravnošću govori o prirodi ženske pozicije koja nikada nije i ne može biti neutralna, jer je predodžba o tome što ona jest ili bi trebala biti uvijek kulturno određena i naglašena vrstom tijela koje posjeduje, jer tijelo nikada nije bit - ono je uvijek



Transformacije, 1980. (fotokolaž), Foto: Krešimir Tadić

konstrukt koji emitira znake svoje socijalne, kulturne i spolne pozicije. No, mnogostrukost i složenost uloga koje su tijelu namijenjene, sveprisutnost i općepoznatost kriterija kojima se prosuđuje njegova "poželjnost" i socijalna upotrebljivost, te ovakav oblik njegove umjetničke objektivizacije, jasno ukazuju na metode interiorizacije anonimno inducirane represije. Interiorizacija podrazumijeva ovdje "uključivanje nečega izvanjskog i po prirodi nam stranog u strukturu predodžbe koju o sebi imamo i kojom se razlikujemo od svih drugih bića i svih drugih stvari". Tijelo koje je transformirano prema zakonitostima koje su mu izvanjske nije niti lijepo niti ružno - ono je tek potvrda nemogućnosti autentične egzistencije i gubljenja identiteta. Autobiografičnost, ponavljanje/izlaganje sebe koje u ovim radovima stalno balansira na granici opsesije i mazohizma, stalna i potpuna tjelesna izloženost niti omogućuju, niti traže identifikaciju. Gotovo potpuno odsustvo naracije, hermetičnost iskaza i posve intimna simbolika služe dodatnom uspostavljanju distance. No, umjetnost Vlaste Delimar želi jednostavno predočiti - ona ne želi, niti može, poučiti, ponuditi alternativu ili promijeniti. Ona je krajnje subjektivna, naglašeno ekspresivna, posve određena horizontom vlastitog iskustva. Ono što je u njoj kontroverzno s pozicije feminističke likovne kritike jest potpuno odsustvo ideološkog angažmana iako je zatvorenost u krug intimnih iskustava samo prividna, jer se, kao što smo vidjeli, ona gotovo neminovno i nužno prostiru preko granica osobnog i dotiču univerzalnih pitanja. Tako neki od njenih ranih radova koji ironiziraju stereotip muško-ženskih odnosa ("Lepeza za muškarce", 1986.), ili se izravno referiraju na biološku determiniranost emocionalnog i psihološkog funkcioniranja žene ("Strah", 1984.), svojom ekspresivnom snagom pripadaju među značajnija djela feminističke umjetnosti uopće, posve na razini radova kao što su "Small Wounds" Judy Clark, "Psychic Actions" Gine Panne ili "S.O.S. Stratification Series" Hannah Wilke.

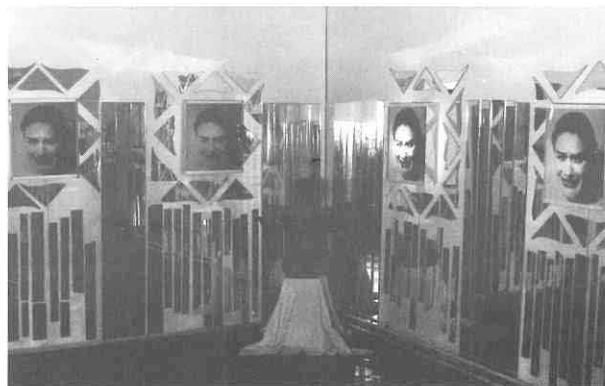
Opsesija vlastitom biologijom javlja se u Vlastinim radovima najčešće kao izražavanje i obznanjivanje psihološke važnosti tjelesnih funkcija i ne predstavlja jednostavno "reduciranje na biološki esencijalizam"⁴. Načini na koji se tijelo živi i osjeća, implicirani su na svim razinama socijalno-determiniranih fizioloških procesa. Konflikt između potrebe i teškoće da se govori o ovom bitnom dijelu ženskog identiteta, rezultira ponekad naglašeno ekspresivnom gestom koja se, s aspekta tradicionalne likovne kritike, nalazi onkraj umjetnosti te stoga često predstavlja temelj negativne ocjene Vlastinih radova.



Lepeza za muškarce, 1982. (fotokolaž)



Bez naslova, instalacija, 1993.



Bez naslova, ambijent, 1993.

No, neovisno o njenom naboju, gesti samoj je, čini se, sve češće potreban sve veći prostor kako bi se do kraja mogla razviti. Od fotokolaža, preko instalacija, do ambijenta "označavanje mjesta" napreduje ka njegovom potpunom zaposijedanju i preoblikovanju prema osobnom doživljaju utočišta (makar i privremenog), k njegovu insceniranju i transformiranju u prostor svečanosti i slavljenja vlastite kreativnosti i kreativne vitalnosti.

O impulsivnosti i intuitivnosti Vlastine umjetnosti svjedoče i neki od novijih radova nastali tijekom 1992. i 1993. godine koji na određen način izlaze iz konteksta "ženskih tema" referirajući se na konkretnu situaciju rata, siromaštva i egzistencijalnog straha koji smo svi, u ovom ili onom obliku, upoznali tijekom nekoliko proteklih godina. Ambijenti kreirani na izložbi "Moje siromaštvo" 1993. u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu, laviraju između intimnih opsesija vlastitim identitetom, vlastitom seksualnošću, ali i nemogućnošću njezine pune realizacije u situaciji kada intimni prostor biva ispunjen poraznim slikama stvarnosti, ugrožen strahom za fizičku opstojnost osobe i njenu psihološku stabilnost.

Spomenuta izložba bila je jedna od najvećih Vlastinih samostalnih izložbi u proteklih petnaest godina. Nakon njezina skidanja, dio radova je morao biti doslovno i fizički uništen, prepiljen, kako bi se osigurao materijal za nove radove. U nekoj drugoj sredini, u nekoj drugoj situaciji, u slučaju umjetnice koja bar dva puta godišnje biva pozivana i izlagana na međunarodnim izložbama, ovakav postupak bi se smatrao skandaloznim. U ovoj sredini, međutim, petnaest godina rada, niti nedvojbeni značaj umjetnika, ne mogu ništa izmijeniti. Nije u pitanju nikakva posebna odbojnost prema osobi Vlaste Delimar izazvana

karakterom njezinih radova ili njihovim feminističkim potekstom. U pitanju je, nažalost, odnos prema našoj suvremenoj umjetnosti u cjelini prepuštenoj izdržljivosti samih umjetnika, njihovoj osobnoj sposobnosti da opstanu i nastave se baviti svojim poslom unatoč ili usprkos svemu. Kako sada stvari stoje, nakon sljedećih petnaest godina, Vlastine radove ćemo ili rekonstruirati samo na temelju rijetkih fotografija ili tražiti po inozemnim muzejima. One koji tada budu odlučivali o sudbini naše suvremene umjetnosti to naravno neće spriječiti da je ipak svojataju kao "našu veliku umjetnicu".

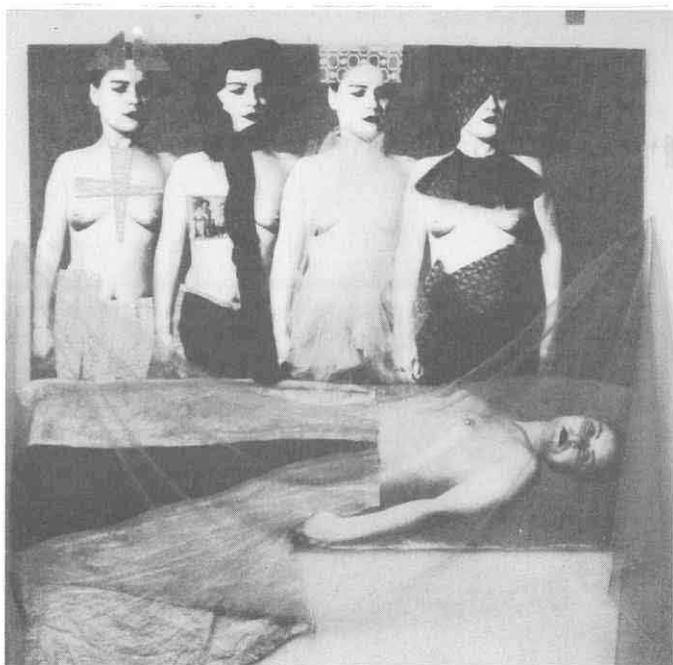
Bilješke:

- 1 S. Freud, The Disappearance of the Oedipus Complex, London, 1933.
- 2 S. Bartaky, Foucault, Femininity and the Modernisation of Particular Power, in: Feminist Philosophies, New York, 1992.
- 3 Isto, str. 114
- 4 S. Pollock, Framing Feminism, Art and the Women's Movement 1970-1985, London, 1987.

Summary

Ljiljana Kolečnik: "Vlasta Delimar - Fifteen Years After"

Vlasta Delimar is one of the most interesting and certainly one of the most controversial names of contemporary Croatian art. She belongs to a small group of women artists of explicitly feminist orientation, preoccupied mainly with the problem of deconstructing stereotyped notions of the feminine - of women and the problems of their social, human and sexual relations. In spite of negative reactions to her work, and frequent accusations of narcissism, mythomania and personal exhibitionism, today, after fifteen years of activity, her work must be seen as a significant contribution to Croatian art which has also won international recognition.



Bez naslova, instalacija, 1993.